2. Il “pianeto che conforta il gelo” (Io son venuto…, v. 7)

L’identificazione del “pianeto che conforta il gelo” nella petrosa *Io son venuto…* (v. 7) continua a essere discussa, sebbene gli ultimi commenti, con prudenza, propendano per considerare Saturno l’oggetto della perifrasi. A titolo di esempio Claudio Giunta[1] cita per indicare la sua natura fredda numerosi testi, dal *Tetrabiblos* di Tolomeo a Plinio il Vecchio all’*Anticlaudianus* (IV 466 s.) al *Tresor* (I cx 3) ecc., salvo però osservare poi anche la luna ha le stesse caratteristiche. Il recentissimo commento di Marco Grimaldi[2] allega anche Restoro d’Arezzo (*Composizione*, I xviii 3). In generale, sono sempre presenti i rinvii a due passi danteschi quali *Cv* II xiii 25 (dove si legge della “freddura di Saturno”) e *Purg.* XIX 1-3 (luogo dove si allude alla freddezza sia del pianeta più lontano, sia della luna).

Tuttavia, andrebbe precisato meglio che la perifrasi non riguarda tanto la natura del pianeta in questione, quanto il suo effetto, perché il verbo “conforta” indica indubitabilmente un’azione di generazione e rafforzamento, appunto ‘rinforza’ come già si legge in numerosi commenti: e a confronto si cita *Purg.* I 19, “lo bel pianeto che d’amar conforta”, ossia Venere che “predispone” all’amore. Proprio questa perifrasi quasi ricalcata sul verso in questione ci garantisce che il tratto perspicuo dell’azione del pianeta non si può confondere, perché Venere poteva certo avere vari influssi, stando ai soliti repertori astrologici coevi, ma il ‘predisporre all’amore’ era quello discriminante ed immediatamente riconoscibile.

Se così dev’essere anche nel caso di *Io son venuto…*, è allora del tutto improbabile che sia la luna il pianeta indicato, perché la sua natura poteva essere parzialmente fredda, ma i suoi effetti non erano costantemente indirizzati al produrre o al rinforzare quel particolare tipo di umore che arriva a formare il ghiaccio. Per esempio, Cecco d’Ascoli, nell’*Acerba* (I vii, v. 55, ed. Albertazzi) sostiene che “Di tutte umidità la luna è matre”, ossia rinforza vari tipi di umori (p.e. la rugiada o la brina) e non soltanto il gelo. Ben diversa l’azione di Saturno, così descritta:

---

[1] Si veda l’edizione delle *Rime* a cura di Claudio Giunta, cit., specie pp. 467 s. Le segnalazioni possono ovviamente risalire a saggi e commenti anteriori (si veda soprattutto *Dante’s lyric poetry*, a cura di K. Foster e P. Boyde, voll. 2, Oxford, Clarendon P., 1967, *ad l.*), ma qui interessa solo far notare quali sono i principali riscontri indicati sinora, senza pretesa di esaustività.

[2] Dante, *Vita nuova – Rime*, cit., II, pp. 1064 s.

Di sotto luce quella trista stella,
tarda di corso e di virtù nemica,
che mai suoi raggio non fè cosa bella.
Gelo con freddo fiato mette a terra,
e a chi non ha mercè, s'ella s'applica,
l'aere stridendo chiama "guerra, guerra" (ivi I i, vv. 19-24, c.vo mio).

Ma anche in un testo piuttosto diffuso come i *Canones in Almanach Profacii* di Andalò di Negro si legge:

Iste planeta [Saturno] mense primo conceptionis frigiditate conceptum frigidat in matrice et coagulat et desiccat[3].

E ancora, nel *Tractatus novus de astronomia* (1297) di Raimondo Lullo troviamo che

Luna est frigida et humida et cum sua frigiditate et humiditate est bona herbis per niuem, pluuiam et rorem; et Saturnus est siccus et frigidus et facit malum herbis per gelum[4].

Questi riferimenti, associati a quelli canonici sulla malignità o comunque sulla secchezza malinconica tipica del più tardo fra i pianeti[5], paiono sufficienti a chiarire che Dante non poteva indicare, attraverso la perifrasi adottata, altro che Saturno, e ciò dovrebbe almeno diminuire alcuni dei dubbi sull'interpretazione dell'*incipit* della petrosa, rafforzando l'ipotesi di un riferimento astronomico alle congiunzioni del 24 dicembre 1296[6].

3. *"Uccella" e "caccia" in Tre donne..., vv. 101-102 (con qualche nota interpretativa)*

[3] In *Almanach Dantis Aligherii sive Profhacii Judaei Montispessulani Almanach perpetuum ad annum 1300 inchoatum*, a cura di G. Boffito e C. Melzi D'Eril, Firenze, Olschki, 1908, p. 123.

[4] Ed. M. Pereira, T. Pindl-Bücher, Turnhout, Brepols, 1989, I, 2.2. Si veda anche la traduzione (con introduzione e commento) proposta in R. Lullo, *Trattato di astrologia*, a cura di G. Bezza, Milano, Mimesis, 2003, p. 47: "La luna è umida e fredda ed è favorevole alle piante per la sua freddezza ed umidità, a causa della neve, della pioggia e della rugiada. Saturno è secco e freddo e, a causa del gelo, è nocivo alle piante".

[5] Ovvio il rinvio a R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia* (1964), trad. it. Torino, Einaudi, 1983, pp. 149-183, specie 177-179, con osservazioni ricavate da Guido Bonatti e Michele Scoto.

[6] Su ciò si veda soprattutto la sintesi di Grimaldi, *ed. cit.*, II, p. 1064.

Si discute ancora sul valore esatto di “uccella” al v. 101 del secondo e problematico congedo della canzone *Tre donne intorno al cor...* Riprendendo per esempio la nota *ad locum* del commento più recente, curato da Marco Grimaldi[7], possiamo evincere che

uccella: *uccellare*, diffuso in it. ant., significa ‘andare a caccia di uccelli per mezzo di uccelli da preda’ (questa è l’unica occorrenza dantesca). Meno probabile che si debba intendere *uccella* sost., ‘volatile’, apposizione di “canzone”.

In effetti “uccella” sostantivo non gode di ampie attestazioni: tramite *TLIO*, rimanendo a una cronologia non troppo remota, si trova un “augella” in Cino (*S’io ismagato sono...*, v. 15), un “uccella” nel volgarizzamento della *Consolazione* di Boezio di Alberto della Piagentina (III ii, v. 25), e un’altra occorrenza in quello delle *Metamorfosi* di Arrigo Simintendi (VII 93.23), con poco altro di significativo. Non sarebbe comunque impossibile una sua occorrenza se non fosse che la struttura dei vv. 101-102 risulta sicuramente fondata su un perfetto parallelismo. Rileggiamo l’intero congedo:

Canzone, uccella con le bianche penne,
canzone, caccia con li neri veltri,
che fuggir mi convenne,
ma far mi poterian di pace dono.
Però nol fan, ché non san quel ch’io sono:
camera di perdon savio uom non serra,
ché perdonare è bel vincer di guerra (*ed. cit.*, vv. 101-107).

I due versi iniziali, introdotti dall’apostrofe alla canzone e chiusi da due complementi (strumentali) introdotti da “con”, prevedono in seconda posizione un elemento analogo: e in effetti sono numerose le attestazioni di “uccellare” e “cacciare” come verbi indicanti i

[7] M. Grimaldi, *ed. cit.*, II, pp. 1122-1157 (specie 1155 ss.), anche per la folta bibliografia pregressa. Da segnalare anche la voce ‘uccellare’ curata da Giulia Pedonese per il nuovo *Vocabolario dantesco* (in preparazione presso la “Crusca”) e leggibile intanto nella sua tesi di laurea magistrale (*Le quindici canzoni distese: indagini sul lessico secondo il “Vocabolario dantesco”*, a.a. 2016-2017, relatore prof. Mirko Tavoni, disponibile *online*).

due specifici tipi di cacciagione. A titolo di esempio (si fa riferimento alle edizioni impiegate nelle banche dati *OVI* e in *BIBIT*):

E dee avere levrieri, e bracchi, e uccelli per uccellare e per cacciare (*Tesoro* di Brunetto Latini volgarizzato, III 9)

Ne' tempi delle triegue egli uccellava
falcon, gerfalchi ed aquile tenendo,
e tal fiata con li can cacciava,
orsi, cinghiari e gran lion seguendo… (G. Boccaccio, *Filostrato*, III 91, 1-4)

…in niuna altra cosa il suo tempo spendeva che in uccellare e in cacciare (Boccaccio, *Decameron*, X 10)

… perché mi par ch'abagli
più che 'l cacciare [coi cani] o uccellare (F. Sacchetti, *Solian mangiar…*, vv. 46-47).

Gli esempi in cui la coppia 'cacciare/uccellare' è simmetrica si potrebbero moltiplicare, e in ogni caso non si potrebbe avallare invece, nei versi della canzone dantesca, una simmetria di due sostantivi (*uccella* e *caccia*), dato che verrebbe a mancare un verbo a sostenere l'attacco del congedo.

A questo punto però, dato che la simmetria fra i primi due versi risulta completa, qualche considerazione esegetica può essere aggiunta. Il fatto di 'uccellare' con "penne bianche"[8] e di cacciare con cani 'neri' sembra senza dubbio indicare il desiderio di superare qualunque tipo di contrapposizione: il punto è che solo i 'neri', da cui un tempo il poeta si dovette allontanare, potrebbero ora "far […] di pace dono" (vv. 103-104). Non si tratta quindi di un totale abbandono delle posizioni 'bianche', perché altrimenti il v. 101 non avrebbe senso (non si potrebbe 'uccellare' ancora con le 'bianche penne'), ma solo di veder riconosciuta una ormai esplicita richiesta di perdono, che invece, a causa dell'incapacità di

[8] La semantica esatta di "con le bianche penne" è leggermente controversa (a mio avviso, si può intendere come metonimia, ossia con "uccelli dalle penne bianche", sempre per ragioni di simmetria rispetto ai "neri veltri" del verso seguente). Forse l'allusione non è generica: per esempio, sono parecchie le varietà di falco pellegrino con ampia parte del piumaggio bianca. Si veda anche il commento a cura di Giunta, cit., pp. 518 s. e 539, e quello di Grimaldi, cit., II, p. 1136.

riconoscere i cambiamenti intervenuti nell'*habitus* del poeta, non viene al momento accolta dai 'neri', che pure avrebbero l'occasione di mostrarsi magnanimi (cfr. vv. 105-107).

Se il testo, a livello letterale, ci dice questo, risulta difficile scorgere qui un riferimento a una situazione storica di totale allontanamento dalle posizioni dei guelfi bianchi: le tante e sottili indicazioni in questo senso[9] contrastano con l'esistenza di una perfetta simmetria qui esibita tra l'azione da continuare a compiere con i 'bianchi' e quella che invece dipenderebbe dai 'neri'. Che si tratti di una specifica richiesta di perdono, complanare con la famosa ma purtroppo perduta epistola *Popule mee*, citata da Leonardo Bruni[10], pare molto probabile; ma sulla cronologia esatta, occorre procedere con prudenza.

Quello che sembra ancora piuttosto evidente, a livello letterale, è che questo secondo congedo, com'è noto tràdito solo in un ridotto numero di testimoni, introduca una condizione piuttosto dissimile da quella, orgogliosa e reattiva, dei vv. 73-90 (V strofa), che riporto qui di seguito:

Ed io ch'ascolto nel parlar divino
consolarsi e dolersi
così alti dispersi
l'essilio che m'è dato onor mi tegno:
che se giudicio o forza di destino
vuol pur che 'l mondo versi
li bianchi fiori in persi,
cader co' buoni è pur di lode degno.
E se non che degli occhi miei 'l bel segno
per lontananza m'è tolto dal viso,
che m'have in foco miso,
lieve mi conteria ciò che m'è grave;
ma questo foco m'have
sì consumato già l'ossa e la polpa,
che Morte al petto m'ha posto la chiave.
Onde, s'io ebbi colpa,

[9] Per una sintesi si rinvia a E. Fenzi, *Le canzoni di Dante. Interpretazioni e letture*, Firenze, Le Lettere, 2017, pp. 473-499.
[10] Si vedano le *Vite di Dante dal XIV al XVI secolo*, a cura di M. Berté e M. Fiorilla, in Dante, *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*, Necod, VII.4, Roma, Salerno Ed., 2017, specie p. 236, con vari riferimenti alle possibili periodizzazioni.

più lune ha volto il sol poi che fu spenta,
se colpa muore perché l'uom si penta.

Il pentimento qui è enunciato per via ipotetica (cfr. v. 90), e comunque si considera dubbia anche la "colpa" (v. 88): la differenza rispetto al secondo congedo, dove si chiede di accettare una richiesta di perdono sincera e incondizionata, non sembra sanabile. È quindi verosimile che sia trascorso un lasso di tempo, non esattamente quantificabile ma certo non troppo lungo (per esempio, dopo l'ennesimo tentativo di rientro dei guelfi bianchi nella primavera del 1307, sarebbe ben difficile pensare a una conciliazione)[11]. Il problema è: a partire da quando?

A me pare che la quinta stanza introduca con grande evidenza l'io del poeta dopo che ha assistito al dibattito tra le donne e Amore, di certo (al di là dei tanti dettagli ancora controversi) attinente al completo stravolgimento dell'azione della giustizia sulla terra: dunque, rinforzatosi nella sua posizione di esiliato che ritiene di essere comunque dalla parte del giusto (cfr. vv. 76-80). Presentarsi in questo ruolo, soprattutto dopo che si erano realizzati numerosi maneggi dei guelfi bianchi, unitisi agli storici nemici ghibellini, era piuttosto problematico, visto che la canzone doveva arrivare a lettori che erano tenuti a cogliere il suo senso complessivo (è la logica inerente al primo congedo, vv. 91-100), in sostanza intuendo che a Dante era stato inflitto un esilio ingiustificato, rispetto al

[11] Su questo punto si veda qui, cap. I.1. Per una sintesi precisa delle numerosissime ipotesi sulla datazione della canzone, con ulteriori possibili riferimenti a un sottofondo brunettiano, si veda G. Gaimari, *Brunetto Latini e le "Rime" di Dante*, in *Dante e la cultura fiorentina. Bono Giamboni, Brunetto Latini e la formazione intellettuale dei laici*, a cura di Z.G. Barański, T.J. Cachey Jr e L. Lombardo, Roma, Salerno Ed., 2019, pp. 201-219 (specie 204 s., n. 10).

quale comunque da “più lune”[12] ritiene di aver espiato l’eventuale colpa.

Se a ciò si aggiunge che il rovesciamento dei “bianchi fiori in persi” (v. 79) sembra un fatto recente quanto ineluttabile (e, dato il contesto, è improbabile che non sia attiva un’allusione politica, che il lettore può introdurre anche retroattivamente sulla base della semantica dell’intera stanza, organismo comunque compatto), ma quasi più grave di qualunque evento politico pare l’allontanamento forzato dal “segno” (v. 82, da intendersi come ‘bersaglio, obiettivo’) di una donna amata[13], dobbiamo riconoscere che questa strofa, nell’insieme, si adatta perfettamente a un periodo di pochi mesi successivo alla condanna definitiva all’esilio, per esempio la fine del 1302 o l’inizio del 1303, quando ancora non erano avvenuti scontri molto gravi (Castel Pulliciano o Lastra), e quando Dante stesso poteva autodefinirsi “exul immeritus” a tutti gli effetti.

Proprio a riscontro di questa stanza, il secondo congedo pare invece conseguente a eventi traumatici, quando ormai il rientro a Firenze dipendeva unicamente dalla volontà dei neri di concedere un perdono completo a chi era ormai cambiato, visto che si partiva appunto dalla condizione descritta nella quinta strofa. In sostanza, il secondo congedo risulta del tutto complanare a quanto esplicitato all’inizio del *Convivio*:

---

[12] Cfr. v. 89: ed è formula che, stando all’uso consueto di “luna”, dovrebbe valere “alcuni mesi”. Molto stringente, fra i tanti possibili, il rinvio a *Inf.* XXXIII 26, “più lune già”, che si riferisce, stando ai commenti, a un periodo di circa otto mesi. Viceversa, varie interpretazioni attuali costringono a ipotizzare che siano già trascorsi addirittura alcuni anni dall’inizio dell’esilio, in particolare se si considera che la “colpa” del v. 88 riguardi un episodio del 20 luglio 1304, come la battaglia della Lastra. Per una diversa interpretazione di questo passo, in contrasto con Carducci e Contini, si veda Fenzi, *Le canzoni…*, cit., pp. 473-477, ma con argomenti in realtà non probanti.

[13] Si noti che tutti i tratti successivi, ai vv. 83-87, sono inequivocabilmente connotati in senso erotico: si veda soprattutto il commento di Giunta, *ed. cit.*, pp. 537 s. Sulla commistione di elementi politici e amorosi nella poesia dell’esilio si veda, anche per altra bibliografia, A. Fontes-Baratto, *Le diptyque montanino de Dante*, “Arzanà”, 12, 2007 (*Poésie et épistolographie dans l'Italie médiévale*), pp. 65-97.

Poi che fu piacere de li cittadini de la bellissima e famosissima figlia di Roma, Fiorenza, di gittarmi fuori del suo dolce seno - nel quale nato e nutrito fui in fino al colmo de la vita mia, *e nel quale, con buona pace di quella, desidero con tutto lo cuore di riposare l'animo stancato e terminare lo tempo che m'è dato* -, per le parti quasi tutte a le quali questa lingua si stende, peregrino, quasi mendicando, sono andato, mostrando contra mia voglia la piaga de la fortuna, che suole ingiustamente al piagato molte volte essere imputata (*Cv* I iii 4, c.vo mio).

Quindi, riassumendo, una ricostruzione corrispondente alla lettera del testo, senza che si introducano sovrainterpretazioni dovute a ipotesi di cronologie e particolari situazioni politiche dell'esilio, implica che la canzone, sino al primo congedo incluso, possa essere stata scritta alla fine del 1302 o all'inizio del 1303, mentre il secondo congedo pare più verosimilmente da riferire al pieno 1303 o al 1304[14].

[14] Questo secondo termine, latamente *ante quem*, si fonda ovviamente sull'ipotesi della 'corrispondenza' tra il passo del *Convivio* (ascrivibile, secondo le ipotesi attuali più accreditate, appunto al 1304), la già ricordata notizia di Bruni sull'esistenza di un'epistola con una richiesta di perdono, facilmente collocabile appunto intorno al 1303-1304 dopo una fra le ripetute sconfitte dei bianchi e dei ghibellini, e la tessitura retorico-stilistica individuabile nel secondo congedo di *Tre donne...*. D'altra parte, sempre all'inizio del *Convivio* (I xii 12) si segnala già esplicitamente che della "vertù" della giustizia si parlerà nel "quartodecimo trattato", e sembra quindi non improbabile che Dante avesse già composto la canzone (benché risulti impossibile stabilire se il secondo congedo fosse già presente). Non è moltissimo, certo, ma sono comunque indizi congruenti e non riscontrabili, nell'insieme, in altri periodi dell'esilio (per esempio, le zone successive del *Convivio* non ripropongono pagine così esplicite riguardo alla condizione dell'esule, che comunque dal 1306 aveva a sua disposizione un rifugio piuttosto confortevole presso i Malaspina). Sulle difficoltà a collocare *Tre donne...* dopo l'inizio della stesura del *De vulgari*, si veda E. Fenzi, *Dante ghibellino*, "Per leggere", XIII, 2013, 24, specie pp. 172-182. Alla fine della stesura di questa nota, leggo per cortesia dell'autore le bozze di M. Grimaldi, *Boezio e Dante. Per l'interpretazione di "Tre donne"*, in *"I passi fidi". Studi in onore di Carlos López Cortezo*, in c.d.s. (Madrid, 2020, pp. 293-304), che sottolinea i possibili rapporti della canzone con la *Consolatio* boeziana e propende per un'interpretazione legata appunto all'accusa di baratteria per la colpa cui si allude ai vv. 88-90, ma forse anche nel secondo congedo: a mio avviso, invece, il secondo congedo riflette una situazione successiva, e in esso prevale l'effettivo bisogno di un perdono concesso dagli avversari neri, pur senza un brusco abbandono dei sodali bianchi.

4. *Come sono disposte e chi potrebbe aver ordinato le "quindici canzoni distese"?*

La complicatissima situazione testuale delle *Rime* dantesche, emersa dalle quasi cinquantennali fatiche di Domenico De Robertis, è stata sintetizzata in maniera chiara e obiettiva da Giuliano Tanturli in uno dei suoi ultimi contributi[15]: in prima istanza, mi rifaccio quindi all'edizione critica, con i successivi aggiustamenti dei sostenitori dell'intero impianto e in particolare della presenza a un livello cronologicamente alto di una sequenza di quindici canzoni 'distese', comunque precedente all'organizzazione di Giovanni Boccaccio[16]. L'ordine nello specifico è il seguente: 1. *Così nel mio parlar…*; 2. *Voi che 'ntendendo…*; 3. *Amor che nella mente…*; 4. *Le dolci rime…*; 5. *Amor che movi…*; 6. *Io sento sì d'amor…*; 7. *Al poco giorno…*; 8. *Amor, tu vedi ben…*; 9. *Io son venuto…*; 10. *E' m'incresce…*; 11. *Poscia ch'amor…*; 12. *La dispietata mente…*; 13. *Tre donne…*; 14. *Doglia mi reca…*; 15. *Amor da che convien*...

Le questioni davvero essenziali sono comunque due: se è possibile definire ulteriormente la genesi dell'ordinamento, e soprattutto se è possibile affermare che esso risalga a Dante stesso. Sul secondo punto si sono espressi, con analisi molto puntuali, vari studiosi, sebbene continuino a rimanere anche varie perplessità[17]. Di fatto, non sarebbe inutile avanzare ipotesi

[15] Si fa riferimento a Dante, *Rime*, a cura di D. De Robertis, 3 voll., 5 tt., Firenze, Le Lettere, 2002; G. Tanturli, *Sul canone delle opere volgari di Dante*, leggibile in Id., *La cultura letteraria a Firenze tra Medioevo e Umanesimo*, a cura di F. Bausi *et alii*, voll. 2, Firenze, Polistampa, 2017, pp. 153-170 (anche per i riferimenti alla bibliografia pregressa, in particolare all'ampio lavoro di L. Leonardi, *Nota sull'edizione critica delle* Rime *di Dante a cura di Domenico De Robertis*, «Medioevo romanzo», xxviii, 1, 2004, pp. 63-113, e a quelli di N. Tonelli, su cui si tornerà). Per le citazioni dal *Convivio*, si veda l'ed. delle *Opere* diretta da M. Santagata, cit., II, pp. 5-805. Per ulteriori proposte di modifica rispetto al canone delle rime dantesche, si veda ora P. Stoppelli, *L'equivoco del nome*, Roma, Salerno Ed., 2020.

[16] Critiche all'impianto sono state mosse, ma al momento non risultano tali da inficiare il punto fondamentale di questa ricostruzione. Si veda per una serie di obiezioni e contro-obiezioni anche l'intervento di un critico e filologo che non si muove solo nel solco della scuola derobertisiana: M. Berisso, *Il Dante di De Robertis e il "Libro delle canzoni"*, in *Dante a Verona 2015-2021*, a cura di E. Ferrarini *et alii*, Ravenna, Longo, 2018, pp. 247-266, specie 257 ss.

[17] Si veda in primo luogo il dettagliato articolo di N. Tonelli, *Rileggendo le "Rime" di Dante secondo l'edizione e il commento di Domenico De Robertis: il libro delle canzoni*, "Studi e problemi di critica testuale", 73, 2006, 2, pp. 9-

alternative, constatando che, anche a voler far risalire cronologicamente in alto la costituzione dell'ordinamento, non sembra che si possa toccare il periodo della vita di Dante: del resto, nei vari 'canoni' antichi delle opere da lui organizzate ed eventualmente divulgate o lasciate pronte per una divulgazione, non si è mai fatto riferimento a un libro di sue rime. Tra l'altro, bisognerebbe forse cominciare a proporre un quadro almeno referenziale sulla diffusione in vita e postuma delle opere dantesche: siamo ormai quasi sicuri che il *Paradiso*, e quindi il poema completo, circoli solo grazie alla cura dei figli a partire dal 1322; poco dopo entra nel circuito bolognese una copia della *Monarchia*, ben presto bollata addirittura di eresia e dannata al rogo nel 1329; si hanno varie tracce di circolazione del *Convivio*, molto importante anche in rapporto all'eventuale progetto del 'libro delle canzoni', ma una conoscenza sicura e ampia sembra attestabile solo nel terzo decennio del Trecento, in particolare grazie alla prima (e probabilmente unica autentica) redazione del commento di Pietro Alighieri[18].

59, seguito poi da altri interventi della stessa studiosa e di numerosi altri, in particolare legati al gruppo spagnolo "Tenzone" (cfr. *infra*). D'altra parte, in diversi hanno ricordato che lo stesso De Robertis non era propenso a far risalire a Dante l'ordinamento delle quindici canzoni distese, così come in varie circostanze hanno espresso dubbi, fra gli altri Emilio Pasquini, Claudio Giunta ed Enrico Fenzi, del quale si veda il volume *Le canzoni di Dante: interpretazioni e letture*, cit., specie pp. 5-16, con ampia bibliografia sulla questione. Letture in sequenza delle canzoni si leggono in *Le quindici canzoni lette da diversi*, prem. di G. Tanturli, voll. 2, Lecce, Pensa Multimedia, 2009-2012, cui si rinvierà specificamente dove opportuno. Per la bibliografia più recente, si vedano le citate edizioni a cura di C. Giunta (specie pp. 61-74) e M. Grimaldi (tomo I, pp. 318-323), che peraltro si rifanno all'ordinamento Barbi, con motivate modifiche. Si veda anche Dante, *Libro de las canciones y otros poemas*, edición de J. Varela-Portas de Orduña (coord.), R. Arqués Corominas, R. Pinto, R. Scrimieri Martín, E. Vilella Morató y A. Zembrino, traducción de R. Pinto, Madrid, Akal, 2014, specie pp. 24-78 (sull'ipotesi che si tratti del libro della 'pargoletta').

[18] Su questi aspetti si tornerà nella parte finale del contributo. È evidente che la diffusione del *De vulgari eloquentia* fu invece sfavorita dalla sua forte incompiutezza: tuttavia, anche di questo trattato cominciano ad aumentare le tracce sicure intorno alla metà del XIV secolo. Si può insomma affermare che, dopo una prima fase di pubblicazione di testi compiuti (il *Paradiso* e la *Monarchia*), dagli anni Trenta cominciò quella degli altri testi, noti ma divulgati sparsamente (le rime e le epistole), e quindi semmai da organizzare, oppure ancora ignoti (il *Convivio*, il *De vulgari*, le egloghe). Non a caso a questo periodo potrebbe risalire anche la costituzione e diffusione di alcuni falsi, come l'*Epistola a Cangrande* e la *Questio* (sui quali mi permetto di rinviare al mio *Dante: altri accertamenti e punti critici*, Milano, F. Angeli, 2019, pp. 31-102 e 189-211). Sulla diffusione del *Convivio*, si vedano i

Ora, che dopo la morte di Dante si mirasse a organizzare in qualche modo le sue ‘rime davvero sparse’, è normale e quasi inevitabile. Peraltro, come benissimo mette in luce Tanturli nel contributo citato (specie pp. 157-161), ordinamenti parziali e ricorrenti si trovano un po’ in tutte le famiglie ricostruite da De Robertis, ma con esiti molto diversi: a volte si leggono in una sequenza stabile tre o quattro canzoni, per esempio quelle legate sicuramente o apparentemente all’esilio; molto spesso, in ordini vari, ritornano le quindici poi selezionate, ma magari con l’aggiunta, in coda o in punti forse casuali, delle tre ricavate dalla *Vita nova*; spesso come sedicesima si legge *Aï faus ris*... La casistica, a essere onesti, è davvero molto frastagliata, ed è piuttosto oneroso dimostrare che, in origine o in data molto alta, abbia avuto una preminenza assoluta l’ordinamento delle sole quindici, poi in vario modo perturbato[19].

Al di là di questa mera constatazione, un punto però risulta molto interessante. In particolare nel ms. Laur. Conventi Soppressi 122 (= L122), della famiglia **w**, l’ordine delle quindici canzoni è quasi perfettamente rispettato, ma con una significativa variazione, e cioè lo spostamento di *Così nel mio parlar*... al sesto posto, quindi dopo *Io sento*... e prima di *Al poco giorno*...; questo testimone incunea anche le tre canzoni della *Vita nova* (nonché due di Cino da Pistoia e due di Guido Cavalcanti) prima delle due finali nella sequenza delle quindici. Se si considera quest’aggiunta come impropria e quindi da espungere (e non si vede come pensare altrimenti), si arriverebbe a un ordine di 14 canzoni aperte dalle tre secondo quanto risulta dal *Convivio*, quella dedicata indubbiamente alla giustizia, *Tre donne*..., in posizione 13 (come di nuovo doveva essere nel libro filosofico: cfr. *Cv* I xii 12), *Doglia mi reca*... in posizione 14 (potendo essere considerata la canzone sulla liberalità, pure preannunciata in *Cv* I viii 18, ma in realtà con qualche incoerenza rispetto a III xv 14), e infine, a chiusura, la Montanina[20].

---

riferimenti nel commento a cura di G. Fioravanti, cit., pp. 7-8.

[19] Su questi argomenti si vedano le lucide considerazioni riassuntive di Fenzi, *Le canzoni di Dante*..., cit., specie pp. 5-12 e anche 628-643 per varie questioni interpretative.

[20] Per altre considerazioni, cfr. Tanturli, *art. cit.*, specie pp. 157 s. Sulle caratteristiche di L122, cfr. già l’edizione critica di De Robertis, cit., II.1, p. 131. Sul caso autonomo del ms. Palatino 180 (= Pal^{2}), cfr. ivi, p. 677. Sulla variabilità del numero di canzoni menzionato dai più antichi biografi, cfr. *Vite di Dante dal XIV al XVI secolo*, cit., pp. lvii s.

Sembrerebbe allora, e così affermano diversi studiosi[21], che questo ordinamento possa essere addirittura quello pensato per il *Convivio*, con la collocazione aggiuntiva, in chiusura, di una delle ultime se non l'ultima canzone scritta da Dante, quasi appunto a sigillare il libro. *Così nel mio parlar*… si potrebbe trovare in posizione 6 perché, secondo quanto si legge in *Cv* IV xxvi 8, nel settimo libro (quindi con la sesta canzone commentata) si sarebbe parlato appunto di Didone ed Enea, e in effetti al v. 36 si trova un rapido riferimento alla morte della regina[22]. Successivamente, Dante stesso, dopo l'abbandono definitivo del *Convivio* potrebbe aver deciso di proporre le canzoni con una significativa modifica, ovvero lo spostamento in posizione incipitaria appunto di *Così nel mio parlar…* in quanto evocativa di una scelta stilistica e tematica, che si rifletterebbe poi in molti altri testi, e comunque nell'organizzazione adesso solo 'amorosa' del libro, con un finale a suo modo drammatico da individuarsi nella cupa Montanina[23].

Ora, a questa ricostruzione si potrebbe in primo luogo obiettare che dovremmo per forza ritenere che qualcuno avesse copiato l'ordinamento delle canzoni del *Convivio* prima che Dante decidesse di modificarlo, avendo abbandonato una volta per sempre il trattato e puntando ormai a un libro di sole canzoni:

[21] Si veda, riassuntivamente, Tanturli, *art. cit.*, p. 166.

[22] Per la precisione: "con quella spada ond'elli [Amore] uccise Dido" (v. 36): ma già Contini (nel commento alle *Rime*, Torino, Einaudi, 1946, pp. 168 s.) escludeva che un così esile spunto potesse risultare sufficiente a giustificare questo inserimento. E va detto che spesso *Così nel mio parlar…* è collocata 'intorno' a 6 (ossia anche in 7) in altre famiglie, segno forse di una sua varia adattabilità nella sottosequenza 6-9.

[23] Per quanto qui sintetizzato, si veda soprattutto Tanturli, *art. cit.*, specie pp. 165-167, che ricostruisce grosso modo così la prima e la seconda fase dell'elaborazione dell'ordinamento a quindici. Si veda anche il contributo di N. Tonelli, cit., nonché, della stessa studiosa, il commento a *Amor, da che convien…*, in *Le quindici canzoni lette da diversi*, cit., II, pp. 255-283, specie 277 ss. A livello di metodo, bisogna comunque sottolineare che, in una tradizione così variegata, risulta una petizione di principio considerare come antecedente un ordine rispetto ad altri fra quelli diversi dal definitivo: quindi, la posizione variabile di *Così nel mio parlar…* (cfr. n. 22) andrebbe esaminata secondo tutte le attestazioni possibili e ciò, probabilmente, fornirebbe diverse chiavi di letture all'interno dell'ipotetico 'libro' (giacché, *all'interno* di codici stilistici molto coesi, è sempre possibile reperire legami e connessioni in un sottoinsieme, che però potrebbe essersi formato senza l'intervento diretto dell'autore, a meno che non esistano sicure prove *esterne* al riguardo). Qui consideriamo il caso di L122 perché chiarisce meglio di altri testimoni le possibili motivazioni nell'organizzazione testuale, ma l'analisi andrebbe senz'altro estesa in maniera sistematica: per qualche ricognizione, si veda già G. Tanturli, *Come si forma il libro delle canzoni?*, in *Le rime di Dante*, a cura di C. Berra e P. Borsa, Milano, Cisalpino, 2010, pp. 122-132.

ipotesi piuttosto onerosa, perché in effetti il secondo ordinamento dovrebbe aver cassato il primo, e non si riesce a immaginare come sarebbe stato possibile ricavarli dalle carte di Dante addirittura *post mortem* (e in qualunque stato si trovassero), mentre non avrebbe avuto senso, da parte dell'autore, divulgarli entrambi, generando un possibile conflitto tra le due versioni. In ogni caso, molti ammettono che l'ordinamento ricavabile in particolare, però non solo (cfr. n. 23), da L122 debba essere anteriore a quello poi diventato dominante. Ma questo ordinamento ha una logica riconoscibile? La risposta potrebbe essere affermativa, ragionando su quello che dovrebbe essere lo schema 'puro', ossia con *Così nel mio parlar...* in posizione 6 e con la Montanina come 'chiusura' apposta alle 14 canzoni nell'esatta successione prevista dal *Convivio*. Tuttavia, se osserviamo nell'insieme questa sequenza, emerge con chiarezza un altro principio organizzativo.

Infatti, è evidente che le prime 5 canzoni sono di argomento amoroso-filosofico: le serie delle tre iniziali è garantita dal *Convivio* stesso, mentre *Amor che movi...* e *Io sento sì d'amor...* sono quelle che, dato questo taglio, qualunque lettore avrebbe aggiunto in continuità[24]. A queste cinque seguono le 4 petrose, compattate senza alcuna difficoltà, dato il marcatissimo taglio stilistico e addirittura grazie alle precise indicazioni onomastiche. Seguono ancora 3 canzoni che riguardano (almeno in apparenza) questioni amorose di difficile soluzione e caratterizzate da forti turbamenti psico-fisici, la terza delle quali, *La dispietata mente...*, potrebbe persino (erroneamente?) essere ascritta al periodo dell'esilio a causa di una lettura superficiale del v. 5 ("verso 'l dolce paese c'ho lasciato")[25]. Sembra quindi perfetta per introdurre la sequenza finale delle 3 canzoni sicuramente d'esilio, ordinate forse per questo solo motivo in coda alla serie, oppure anche tenendo a riscontro ancora il *Convivio* per collocare opportunamente *Tre donne...* (XIII: giustizia) e *Doglia mi reca...* (XIV: liberalità), mentre

[24] Cfr. Giunta, *ed. cit.*, p. 414, sulla facile adattabilità di *Io sento sì d'amor...* a un'interpretazione allegorica analoga a quella applicata nel *Convivio*. Va anche notato che, dopo *Voi che 'ntendendo...*, le quattro canzoni in sequenza contengono la parola 'amore' nel primo verso, facilissimo appiglio per una loro connessione.

[25] Cfr. Berisso, *art. cit.*, pp. 264 ss. (anche per altre considerazioni condivisibili). Va detto che qualche interprete non esclude invece una stesura tarda, eventualmente proprio in relazione all'esilio (cfr. p.e. Grimaldi, *ed. cit.*, I, p. 649); ma in questo caso, sembra prevalere nettamente la tessitura arcaizzante già individuata da Contini e ribadita da Giunta, *ed. cit.*, pp. 140-153. Cfr. anche n. 27.

appunto ultima doveva essere *Amor da che convien…*, con la quale si afferma anche il definitivo allontanamento da Firenze[26].

Come si intuisce, si tratta di un'organizzazione piuttosto semplice (per non dire banale), che presuppone una conoscenza del *Convivio*, certificata ovviamente dal trittico iniziale, un'attenzione forse anche a dettagli minimi (la collocazione opportuna di alcune rime dell'esilio), ma pure alcune scelte solo intuitive (se tale va considerata, sulla scorta di un fraintendimento del v. 5, la collocazione a ridosso delle rime post-marzo 1302 di una canzone come *La dispietata mente…*)[27]. Non c'è alcun motivo di pensare che una simile organizzazione sia dovuta a Dante o che rispecchi fedelmente quanto sarebbe comparso nel trattato filosofico; inoltre, l'evidente contrasto con le teorie espresse nel *De vulgari* rende molto oneroso pensare che Dante avrebbe voluto dare massimo rilievo a rime che, appunto in quel trattato sempre del tempo dell'esilio, lui stesso indicava come non esemplari (per esempio, prive di adeguate modulazioni fra toni aspri e lievi), lasciando invece da parte canzoni che evidentemente valorizzava, come *Traggemi de la mente*…[28]. Di fatto, risulterebbe davvero

---

[26] Per l'interpretazione di questo testo si veda, di chi scrive, *Osservazioni semantiche e cronologiche su Epistola IV e canzone "Montanina"*, cit. (anche per la questione del congedo aggiunto). Qualche osservazione generale o puntuale. La familiarità delle petrose era già attestata dal ms. Laur. Martelli 12, forse allestito in parte entro il secondo o terzo decennio del XIV secolo (cfr. Grimaldi, *ed. cit.*, I, p. 318; Tanturli, *art. cit.*, p. 160), ma naturalmente sono numerosi i casi di aggregazioni più o meno cospicue, per esempio nel gruppo **g** con il Barberiniano di Niccolò de' Rossi, e il punto essenziale è se si può riconoscere una priorità all'organizzazione ampia di addirittura quindici canzoni, come appunto qui si cerca di mettere a fuoco riguardo al caso di L122, l'unico che consente una reinterpretazione genetica proprio di questa serie. Sulle oggettive difficoltà a pensare *E' m'incresce di me*…, con i suoi forti riferimenti beatriciani e pre-vitanoveschi, come facilmente inseribile nel *Convivio*, valide osservazioni di Grimaldi, *ed. cit.*, I, p. 755; quanto a *Poscia ch'Amor*…, si noti che, ancora una volta, si deve supporre una sua lettura 'semplificata', nella quale veniva enfatizzata la condizione negativa dell'io (che, dopo la sofferenza e il "pianto", vive appunto "disamorato": cfr. vv. 6-7): in caso contrario, sarebbe stata ovvia una sua collocazione a ridosso delle canzoni eminentemente morali.

[27] Sulle caratteristiche che spingono molti interpreti a collocare in una fase giovanile questa canzone si veda l'analisi di M. Zaccarello in *Le quindici canzoni lette da diversi*, cit., II, pp. 121-151; nello stesso volume, si veda la lettura di F. Bausi che riassume le ipotesi cronologiche relative a *Doglia mi reca…*, comunque posteriori all'esilio (cfr. pp. 197-253, con ampia bibliografia).

[28] Sulle possibili interpretazioni di quest'unico verso, si veda ancora Berisso, *art. cit.*, specie p. 265. Un'osservazione di ordine generale. È significativo che, a fronte di una ricognizione dei testi danteschi che dovremmo ipotizzare

singolare la forte vicinanza cronologica tra la stesura anche del *De vulgari*, oltre che del *Convivio* (che di fatto, vale la pena ricordarlo, rispecchia in pieno, per quanto ci è noto, lo spostamento verso la poesia della rettitudine), e quello che sarebbe stato un riordinamento molto semplice, con una primitiva aggiunta della *Montanina* in chiusura della stessa sequenza del *Convivio*, e poi uno spostamento di equilibri, con *Così nel mio parlar…* assunta come canzone di apertura e di 'tono' stilistico per suggellare il libro delle canzoni[29].

D'altra parte, un lettore minimamente attento poteva cogliere con facilità le caratteristiche strutturali del *Convivio*, dato che Dante dichiara subito (*Cv* I i 14-15) che

in data molto alta, un testo come *Traggemi…* non risulti mai nemmeno citato indirettamente: il che rimanda ancora una volta al problema della prima trasmissione delle rime dantesche, che non sembra confortare l'ipotesi di una selezione d'autore, quanto piuttosto quella di una diffusione per piccoli gruppi, più o meno coerenti, poi ricompattati sulla scorta di un canovaccio in parte ricavato dalla lettura del *Convivio*. È però notevole che, per i testi da inserire nel trattato di cui possiamo avere riscontri piuttosto precisi, come *Tre donne…* in rapporto al tema della giustizia, l'argomento sia ben esibito o comunque di presenza consistente, così come quello della liberalità in *Doglia mi reca…* o quello della leggiadria in *Poscia ch'amor…* (ovunque potesse essere collocata). Non è quindi esatto dire che Dante avrebbe potuto inserire, operando un commento allegorico, qualunque tipo di sua canzone nel trattato, e tanto meno che le 14 canzoni, ordinate appositamente per uno sviluppo appunto morale-filosofico, potessero poi essere lette come 'libro' *senza* alcun tipo di apparato esegetico d'autore. La lettura 'autonoma' delle 14 canzoni, eventualmente con la Montanina in chiusura, sembra plausibile solo per un lettore che ha già in mente uno schema narrativo ricavabile dai soli testi poetici, ovvero un modello petrarchesco; viceversa, se si guarda l'organizzazione di L122, risulta molto più forte l'omogeneità reale o apparente dei blocchi sopra indicati, che comunque mostravano le qualità tecniche e argomentative dell'autore, senza difficoltà derivanti dalla ricerca di una coerenza narrativa d'insieme (e senza nemmeno 'extravaganze', che sarebbero state evidenti inserendo un testo sperimentale e plurilingue come *Aï faus ris…*, oppure un altro esplicitamente ancora legato a Beatrice quale *Lo doloroso amor…* (cfr. v. 14), oltretutto in una veste ben diversa rispetto a quella della *Vita nova*. Di diverso avviso Tanturli, *art. cit.*, pp. 167-170 (ma si notino le osservazioni di Lucia Bertolini, riportate a p. 168).

[29] Sul possibile motivo di questo spostamento, cfr. n. 26. Ma, come già si è accennato, il *Convivio* avrebbe ovviamente potuto modulare l'interpretazione, magari invocando sensi allegorici azzardati nel caso delle 'petrose'; invece, nel libro delle sole canzoni, spoglio di ogni commento e di ogni tipo di rilettura, i contrasti non potevano non essere palesi, per esempio tra canzoni davvero filosofico-morali (*Le dolci rime…*, *Tre donne…* ecc.) e canzoni invece a sfondo erotico persino esibito, come nel caso di *Così nel mio parlar…*

la vivanda di questo convivio sarae di quattordici maniera ordinata, cioè [di] quattordici canzoni sì d’amor come di vertù materiate, le quali sanza lo presente pane aveano d’alcuna oscuritade ombra, sì che a molti loro bellezza più che loro bontade era in grado. Ma questo pane, cioè la presente disposizione, sarà la luce la quale ogni colore di loro sentenza farà parvente.

Da questa citazione si ricavano alcuni elementi interessanti: (a) le 14 canzoni potevano riguardare tanto amore quanto virtù, ma dovevano assolutamente essere interpretate secondo quanto veniva scritto nel *Convivio*, per non cadere nell’errore di non coglierne il senso ‘buono’ oltre la bellezza (con evidente allusione al metodo allegorico poi applicato); (b) queste canzoni dovevano essere in notevole numero già divulgate autonomamente, dato che “a molti […] *era* a grado” la loro perfezione (e cfr. *Cv.* I i 10: “per li miseri alcuna cosa ho riservata, la quale alli occhi loro, già è più tempo, ho dimostrata”). Stando a simili dichiarazioni risulta arduo che Dante, abbandonato il progetto del *Convivio*, volesse poi proporre le stesse canzoni, peraltro tutte o in massima parte già note, senza alcun tipo di commento: eliminato l’apparato allegorico, le 14 canzoni tornavano a essere belle ma difficili da interpretare; ovvero, dato che si eclissavano le strategie palinodiche di Dante, tornavano a essere poesie d’amore, addirittura *fou*, unite ad altre esclusivamente dottrinarie, senza alcun ordine evidente per il lettore.

Sembra allora più economico pensare che qualcuno (probabilmente più di uno) abbia cominciato a organizzare la serie dei componimenti più importanti e/o noti di Dante dapprima come risulta da L122, una volta che sia da noi congetturalmente riassestato e depurato (ma il fatto che ci siano scorie in tante famiglie e che l’ordinamento proto-quindici non sia quasi mai perfetto vorrà pur dir qualcosa: si veda anche n. 23); e poi nella forma attestata principalmente nella famiglia **b**, diventata presto più autorevole e comunque prevalente nella tradizione già qualche tempo prima della copiatura di Boccaccio, che poi ha assai contribuito ad accreditare la versione ‘a libro’ attestata dalle quindici distese. In sostanza, chi ha organizzato il modello esatto rispecchiato in L122 avrebbe agito seguendo piuttosto scrupolosamente il *Convivio*, ma di fatto unendo in modo quasi meccanico quattro gruppi di canzoni, affini per motivi interni (i contenuti, gli attacchi ecc.) o esterni (il dato vero o presunto dell’esilio). Chi poi ha perfezionato questo schema, forse conoscendo meno il *Convivio*, ha mirato a fornire un attacco molto più incisivo e in qualche misura metaletterario, anteponendo una petrosa che, in effetti, contrasta non poco con le tre successive

canzoni conviviali, mentre era meglio acclimatata come sesta delle serie, venendo dopo un’altra dedicata alla “possanza” d’amore.

Naturalmente queste sono solo ipotesi di ricostruzione: si possono immaginare molti altri scenari, per esempio che le canzoni non siamo mai state organizzate da Dante nella sequenza che aveva pensato per il *Convivio*, che non avesse mai fatto una copia ordinata per formare un eventuale libro, che nelle sue carte esistessero magari i gruppi riconoscibili in L122 ma solo per motivi materiali e non per una volontà di organizzazione, ecc. Ciò che importa, qui, è notare che la probabilità della possibile copiatura e diffusione a partire dall’autore stesso (o comunque su base autoriale) dell’ordinamento delle quindici distese in una delle due versioni prese in esame è solo una delle tante disponibili, e attualmente non ci sono prove dirimenti per corroborarla.

La domanda che adesso ci dobbiamo porre è: dopo la morte di Dante, e dando per scontato che a lungo le rime (non solo le canzoni) circolarono in modo disordinato, chi sarebbe stato in grado di proporre dapprima il proto-ordinamento di quindici, poi migliorato (certo da altri) in quello definitivo? La risposta non può essere diretta, ma indirettamente possiamo affermare che qualcuno nelle condizioni di farlo esisteva. Pensiamo per esempio a Pietro Alighieri. Nella sua carriera di cultore delle cose del padre, esordisce con una canzone *Quelle sette arti liberali*, che denuncia la frequentazione almeno di *Tre donne...*: doveva quindi essere buon conoscitore della tradizione lirica, prima di intraprendere la carriera giuridica[30]. D’altra parte, nella redazione sicuramente

[30] Sulla canzone *Quelle sette arti liberali...* si veda almeno D. De Robertis, *Un codice di rime dantesche ora ricostituito*, “Studi Danteschi”, XXXVI, 1959, pp. 137-205, specie 196 ss, Ancora utile, per le notizie biografiche, la voce *Alighieri Pietro* di F. Mazzoni in *ED*, da cui si ricava fra l’altro che “il Comentarium è il più importante che l'antica esegesi dantesca abbia saputo dedicare alla Commedia: per la profonda conoscenza di tutto il pensiero dantesco, per l'impegnata adesione alla poetica che fu dell'Alighieri, per la dottrina filosofica e scolastica, per una fruttuosa conoscenza, ormai di prima mano, della classicità (frutto dell'incontro di P[ietro] col preumanesimo veneto - in particolare con Guglielmo da Pastrengo - ma anche col Petrarca) ora copiosamente assunta a instaurare e a mostrare, per raffronti paralleli, la nozione di D. lui stesso ‘poeta classico’ nell'ambito di una ricercata e voluta imitazione dai grandi poeti latini”. E si veda anche il *Censimento dei Commenti danteschi*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, vol. I, Roma, Salerno Ed., 2011, t. I, pp. 407-419. Sulla poesia di Pietro: A. Stefanin, *Pietro Alighieri rimatore*, «Studi Danteschi», LXVI, 2001, pp. 63-146 (fra l’altro con l’edizione della canzone *Non si può dir*, pp. 114-146, dalle cui note di commento si ricavano numerose e puntuali conferme di un’ampia conoscenza delle opere paterne). Delle stessa autrice si veda anche *Sulle tracce di Pietro Alighieri: note sulla fortuna del “Comentum” in relazione alla fortuna editoriale della*

autentica del suo commento dimostra una discreta conoscenza delle canzoni del padre: celebre in particolare l'attenzione dedicata all'interpretazione proprio di *Tre donne*… in relazione a *Inf.* VI 73[31]. E si noti che le definisce 'cantilene', impiegando un termine certo non originale, e anzi diffuso anche a livello di definizioni correnti per indicare tipi di canzoni 'minori' o altri componimenti meno elaborati, ma in effetti usato anche dal padre nel *De vulgari* (II viii 8)[32]. La valenza peraltro è diversa (quella idonea sarebbe stata ovviamente *cantio*) e in ogni caso non è dimostrabile che Pietro lo abbia ricavato dal trattato (anzi, considerata la circolazione in area bolognese, a lungo praticata dal figlio di Dante, del termine 'cantilena', sembra di poter dire di no); tuttavia,

---

"Commedia", "Medioevo e Rinascimento", XV, 2001, pp. 177-202, specie 194-197, che garantiscono il merito della prima segnalazione dell'inserto relativo all'*Epistola a Cangrande* in rapporto al commento del Lancia (che comunque rivela qui tutta la sua eterogeneità e forte dipendenza dai luoghi della prima redazione di Pietro). Ma importanti anche le schede aggiornate delle banche dati *Mirabile*, per esempio quella *LIO* relativa al sonetto *La vostra sete…*, in risposta a quello di Jacopo Garatori *L'opinion de chi più sa…*, attribuiti al 1332-1333. In generale si veda A. Decaria, *Stratigrafia ecdotica di una silloge miscellanea di poeti trecenteschi*, in *La tradizione della lirica nel medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*, a cura di L. Leonardi, Firenze, Sismel-Edd. del Galluzzo, 2011, pp. 303-331, specie 316 ss. Utili puntualizzazioni su vari testi giovanili di Pietro in S. Ferrilli, *"Jacobe, facias declarationem". Pietro e Jacopo Alighieri apologeti della dottrina dantesca del libero arbitrio*, "Annali dell'Ist. Ital. per gli Studi Storici", XXXI, 2018, pp. 49-94, specie 72 ss.

[31] Nel commento (ed. Nannucci) si legge infatti un'importante chiave interpretativa, poi in vario modo sviluppata anche da chi scriverà la terza redazione: "Et hoc jus est illa directura, de qua auctor iste dicit in illa cantilena: *Tre donne intorno al cor* ec. Item secundum justum est jus gentium, sive jus humanum, quod vult jus suum unicuique tribuere, et neminem cum alterius jactura locupletari". Anche Graziolo de' Bambaglioli cita la canzone, ma parlando di "inventio vulgaris": "Et hoc est quod ipse auctor in illa sua inventione vulgari que incipit "Tre donne intorno al cor mi son venute" aperte demostrat, cum dolet et conqueritur ibi in persona iustitie et aliarum virtutum de contemptu et oblivione ipsarum…" (commento a *Inf.* I 105, ed. L.C. Rossi). Si noti che il termine "cantilena" è impiegato anche in rapporto a *Par.* VIII 34-37, cioè alla citazione di *Voi che 'ntendendo…*

[32] Sulla valenza di 'cantilena', si vedano almeno M.C. Camboni, *Cantus/Cantilena, sonum fabricantis, discordium/concordium: nota sulla terminologia metrica del primo Trecento*, «Studi mediolatini e volgari», LXII, 2016, pp. 5-15; Ead., *Fine musica. Percezione e concezione delle forme della poesia dai siciliani a Petrarca*, Firenze, Edd. del Galluzzo, 2017, pp. 83-98; T. Persico, *Comicità e tragicità per la "cantio" dantesca (Dve II VIII 8)*, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele Congresso Adi 2017, http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: 10/04/2020].

questo uso ‘tecnico’ dimostra che la sua competenza riguardo ai fatti della metrica in volgare non era infima.

Se a questo aggiungiamo la sua sicura conoscenza del *Convivio*[33], nonché la costante volontà di dare notizia delle opere paterne[34], si può senz’altro individuare in Pietro un ordinatore adeguato almeno per la versione proto-quindici. Naturalmente è impossibile affermare con certezza che sia stato lui, perché intorno agli anni Trenta del XIV secolo probabilmente anche altri cultori di cose dantesche erano in grado di fare altrettanto. In ogni caso, tornando alle nostre domande iniziali, se non si riesce a determinare con sicurezza che gli ordinamenti sopra individuati vanno fatti risalire a una data ancora più alta del terzo decennio del Trecento, quando potrebbe per esempio aver agito Pietro, bisogna allora considerare con attenzione l’ipotesi che in quel periodo uno o più cultori siano intervenuti per organizzare, in forme semplici e relativamente intuibili, almeno un gruppo cospicuo delle canzoni di Dante.

---

[33] Citato nel commento almeno una trentina di volte, come si ricava dai regesti (tuttora non sostituiti) dell’edizione Nannucci: si veda, per un profilo accurato (e con ampia bibliografia), G. Indizio, *Problemi di biografia dantesca*, Ravenna, Longo, 2014, pp. 353-401, specie 366 s. Per ulteriori notizie riguardo agli argomenti qui trattati, si veda L. Azzetta, *Note sul “Comentum” di Pietro Alighieri (a partire da una recente edizione)*, «L’Alighieri», 45, 2004, pp. 97-118, e anche Id., *Il “Convivio” e i suoi più antichi lettori*, «Testo», XXXII, 2011, 61-62, specie pp. 229-232 (con altre indicazioni sui conoscitori del trattato a Firenze). Il fatto che le citazioni di Pietro dal *Convivio* non siano sempre accurate non toglie che la sua conoscenza dell’opera fosse nell’insieme sufficiente a individuarne i testi commentati, nonché alcuni riferimenti specifici (peraltro già evidenti sin dai primi capitoli del libro), per esempio quello al luogo in cui doveva essere collocata *Tre donne…* (come si è visto, da lui stesso identificata quale canzone sulla giustizia).

[34] Moggio Moggi, *Carmi ed epistole*, a cura di P. Garbini, Padova, Antenore, 1996, V: *A Pietro Alighieri*, pp. 19-28 (che propende per una datazione all’incirca del 1345-1348). Al di là delle evidenti approssimazioni, tutte attribuibili a Moggio, la *lectura* veronese di Pietro, presso la Bina degli Orefici nell’attuale piazza delle Erbe, è una riprova dell’attenzione relativa all’opera del padre, in un contesto che si sapeva ormai orientato in senso ‘pre-umanistico’. L’esaltazione delle canzoni poteva rientrare in una strategia di difesa e rinforzo della fama postuma, specie di fronte a eventuali attacchi per esempio da parte di fautori di Petrarca, meglio disposti a considerare favorevolmente almeno testi ben selezionati, sia pure in volgare. Un approfondimento delle ipotesi qui formulate potrà venire dalla ricerca sui contesti storici e culturali in cui si sono formate alcune delle raccolte di rime dantesche, condotta da Laura Banella nell’ambito del progetto MaTeLDa: si veda intanto, di questa studiosa, *Rime e libri delle rime di Dante tra Medioevo e primo Rinascimento*, Roma, Edd. di storia e letteratura, 2020, specie pp. 139-156.